

Venturi vigente

Las geometrías ocultas de la memoria

Emilio Tuñón



Resurge el ornamento en la vieja Europa que lo abolió a través de diversas vías, muchas de las cuales confluyen al otro lado del Atlántico, en las teorías de Robert Venturi.

El ornamento vuelve a través la tradición, con Hild y K. (arriba, distintos motivos para una parada de autobús), el color, con Sauerbruch y Hutton, o las texturas, con Herzog y de Meuron.

«Mejor sería que se admitiera de una vez la necesidad y que se aplicara la decoración allí donde se precisa, no en la forma que lo hicieron los victorianos sino, para ajustarnos a nuestros tiempos, con la misma facilidad que se pegan los anuncios a su superestructura.» (Venturi y Scott Brown, *Aprendiendo de todas las cosas*).

Agotada la confrontación mediática 'fin de siglo' entre los austros constructores de cajas esenciales y los entusiastas defensores de bultos informes, diluídos los límites entre las diferentes actitudes éticas y estéticas, y asumida la incorporación de múltiples y azarosas influencias (arte, ciencia, ecología, informática, gestión de datos, etcétera), los arquitectos están redescubriendo campos de trabajo que aceptan la posibilidad de incorporar elementos ornamentales, híbridos y eclécticos, que codifican datos de inspiración aleatoria y origen casual.

Curiosamente es en la vieja Europa, origen de la cruzada moderna que consideraba el ornamento un delito, y último bastión de arquitectos resistentes atrincherados en la defensa de las cajas blancas, donde se pueden encontrar un nutrido grupo de arquitectos dispuestos a defender el interés del ornamento en la arquitectura de principios del siglo XXI.

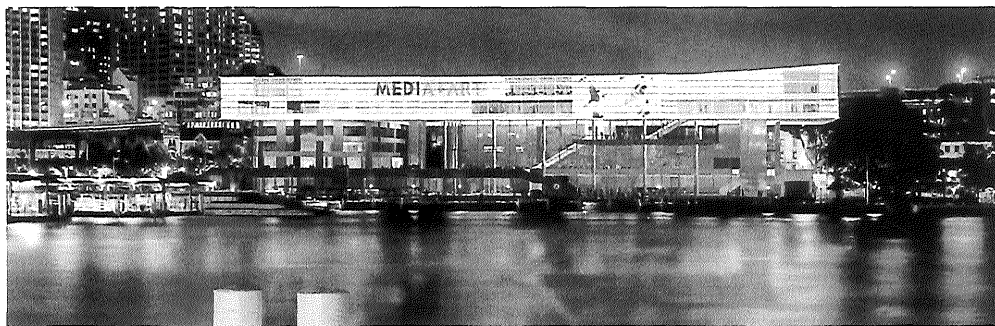
Un ejemplo de esta nueva tendencia es el trabajo del arquitecto muniqués Andreas Hild, uno de los defensores del nuevo ornamento, que aboga en sus ensayos por romper el tabú que rodea al ornamento, introduciendo en sus obras motivos figurativos vegetales que cualifican las chapas de cerramiento en marquesinas y balcones de sus edificios. Mientras, en un barrio tradicional de la ciudad de Reutlingen, los también alemanes Allmann, Sattler y Wappner edifican la sede de Südwestmetall como una articulada construcción que, al llegar al suelo, se convierte en un inmenso puzzle tridimensional de chapas de acero inoxidable ornamentadas con motivos vegetales geometrizados.

Los tatuajes y texturas continuas son asimismo un motivo recurrente; de este modo, también en Berlín, en la reforma de un edificio residencial, Andreas Hild realiza un esgrafiado que cubre la totalidad de la fachada como un tatuaje continuo. Más sofisticadas y complejas son las texturas abstractas utilizadas por el holandés Willem Jan Neutelings; ornamentos de carácter geométrico-vegetal, como en la sala de conciertos de Brujas, o inspirados en los dibujos de los neumáticos, como en los paneles prefabricados del cuartel de bomberos de Maastricht.

Por otra parte, en oposición a la arquitectura blanca, el color ha vuelto a aparecer en multitud de construcciones transformando superficies y volúmenes en soportes de colores y formas planas. Unos de los más importantes defensores del color son el equipo formado por Matthias Sauerbruch y Louisa Hutton, quienes desde sus primeros proyectos hasta sus últimas obras han trabajado intensamente las superficies de color, que se curvan en planta o sección.

Simultáneamente y como consecuencia de la búsqueda de soluciones con una supuesta mayor carga artística, las fachadas de las construcciones se convierten en lienzos para la intervención de artistas contemporáneos, como en el centro de *catering* Walch, de Dietrich y Untertrifaller en Lustenau, Austria, un prisma que se cubre con una piel decorada por el artista Peter Kogler, inspirada en los *graffiti* psicodélicos de los noventa. Y una vez más aparecen letras y carteles ilustrando los edificios o lanzando mensajes de fácil asimilación, como en la sede de la compañía Trevisión de los vieneses Querkraft Architekten.

Lejos de este tipo de ornamentación, en las tierras del norte, los aventajados discípulos de Rem Koolhaas trabajan en propuestas que, suponiendo una vuelta de rosca a las enseñanzas del maestro, se ven también influidas por el autor de *Complejidad y contradicción en la*



Sauerbruch y Hutton, Museo de Arte Contemporáneo y de la Imagen, Sidney

arquitectura. El productivo equipo de Rotterdam MVRDV ensaya, una y otra vez, propuestas donde demuestran un entusiasta desparpajo para convertir en estructural lo que en realidad es accesorio y ornamental. Un ejemplo de esta actitud es la 'Galaxia Mediática', un proyecto de concurso para el Instituto Eyebeam de Nueva York con una propuesta estructural de diversificación espacial por medio de la disgregación del programa. Aquí se opta por una torre hueca en la que una doble piel perforada se convierte en núcleo disperso de servicios y pantalla de proyección colectiva. MVRDV multiplica el volumen para construir un conjunto de espacios ornamentados como espacios virtuales pixelados, ajenos a las geometrías abstractas extraídas artificialmente de la naturaleza.

Figuras y tatuajes, texturas y colores, letras y carteles son utilizados como nuevas relecturas de algo usado en un pasado no muy lejano. Mecanismos no abandonados por mucha de la arquitectura comercial y recuperados por sofisticados arquitectos europeos que reinterpretan las enseñanzas pop de los escritos y construcciones de Robert Venturi, y las experiencias con las texturas y las gradaciones de la piel en los edificios de Herzog y de Meuron.

Un caso aparte

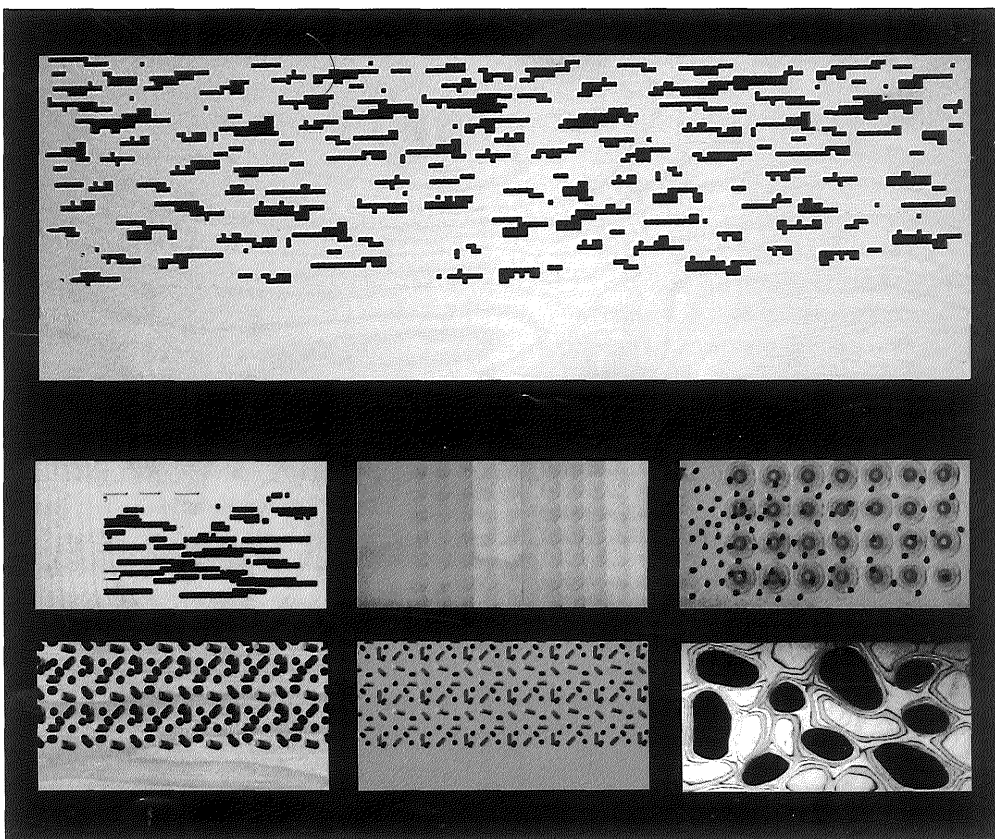
El de los suizos Herzog y de Meuron es un caso aparte, pues desde una actitud absolutamente disciplinar han sabido aunar, en una equilibrada combinación, las sólidas enseñanzas de Aldo Rossi con las excitantes propuestas de Robert Venturi, y la enriquecedora influencia de artistas ajenos a la arquitectura, como Joseph Beuys, con las cambiantes tendencias del mundo de la moda. Desde sus primeras obras, como la galería Goetz en Múnich o el centro de señalización ferroviaria en Basilea, hasta las bodegas Dominus en Napa Valley, Herzog y de Meuron han experimentado con las cualidades de tersura y profundidad de la

piel. Además, en proyectos como el almacén para Ricola y la biblioteca de Eberswalde trabajaron sobre la idea de 'caja decorada' venturiana con artistas como Thomas Ruff, experimentando las posibilidades de la serigrafía ornamental sobre hormigón, policarbonato o vidrio. Investigaciones sobre la superficie de cerramiento que en los proyectos para el centro cultural de Blois y las bibliotecas de Jussieu evolucionan con la incorporación de paneles electrónicos, imágenes y textos, transformado la idea de 'edificio anuncio' en la de 'edificio multimedia', múltiple y cambiante, que ya Rem Koolhaas había adelantado en su propuesta para el ZKM en Karlsruhe.

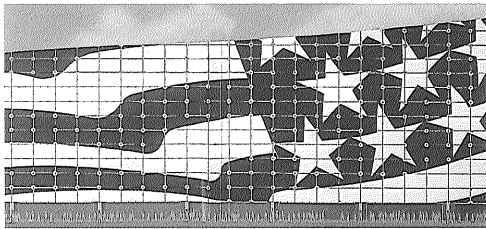
En proyectos últimos como los de Santa Cruz de Tenerife, Herzog y de Meuron han dado un paso en su programa de lenguaje al incorporar formas ornamentales a partir de

analogías paisajísticas obtenidas mediante la manipulación digital de elementos figurativos; así, mientras que en el Museo Oscar Domínguez se perfora el hormigón a partir de la pixelización infográfica de una fotografía de la superficie del mar, en la plaza de España se propone una corteza de terreno, como un manto de lava, transición de un paisaje figurativo a uno artificial por medio de un proceso de pixelización, fragmentación, selección y extrusionado. El azar informático, conscientemente manipulado, produce un nuevo orden geométrico extraído de la naturaleza.

En su intensa y fértil evolución, Herzog y de Meuron han pasado de la ornamentación de la caja a la incorporación de mensajes e imágenes multimedia y a la investigación en la construcción de paisajes artificiales mediante procesos abstractos, a la búsqueda



Herzog y de Meuron, Centro cultural Óscar Domínguez, Santa Cruz de Tenerife (superficies de madera y contrachapado)



Tras la sequía moderna, Venturi reabrió la espita del ornamento; y lo hizo con textos como *Complejidad y contradicción*, donde abogó por recuperar el significado de las

formas, y *Aprendiendo de Las Vegas*, donde exaltó la iconografía popular autóctona. Izquierda, su propuesta de pabellón de EEUU para la Expo 92; abajo, el showroom para Best.



de una geometría secreta de la naturaleza, reinventando procesos y mecanismos enunciados anteriormente por Venturi.

En cierto modo fue Venturi quien reabrió la espita del ornamento tal como hoy lo conocemos. Las enseñanzas de Venturi, mal entendidas por una posmodernidad ecléctica y retórica, reinterpretaban las experiencias del arte pop, incorporando a la cultura arquitectónica un abanico infinito de posibilidades enriquecidas por la aceptación de lo complejo y lo contradictorio.

Venturi, de las teselas a los píxeles

La mayoría de las propuestas de los últimos años, incluidas las experimentos de Koolhaas, las investigaciones de Herzog y de Meuron y algunas obras de Gehry, no serían posibles sin las enseñanzas, teóricas y prácticas, de Robert Venturi y Denise Scott Brown. En este sentido, el nuevo ornamento europeo no deja de ser más que otra vuelta, domesticada, de las propuestas pop que hiciera a finales de los años sesenta. Desde que Venturi y Scott Brown abogaran por «aprender de todas las cosas», el ornamento contemporáneo ha vuelto sucesivamente a reinterpretar cuestiones olvidadas, adoptando la estrategia de los pintores pop, al dotar de un significado poco corriente a los elementos corrientes, por medio de una redescritión

que se basa en el cambio de contexto o aumento de escala: transformando los antiguos estereotipos en nuevas situaciones para obtener nuevos significados que son a la vez ambiguamente antiguos y nuevos.

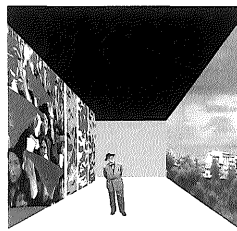
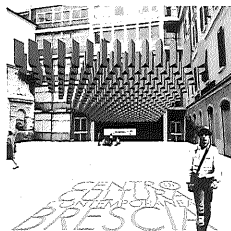
Desde finales de los sesenta, con el proyecto para el centro cívico Thousand Oaks en California, las letras como elemento iconográfico en la arquitectura, la identificación del edificio con su uso o su denominación o la posibilidad de incorporar mensajes en las fachadas son lugares comunes a los que los arquitectos no suelen renunciar alguna vez a lo largo de su obra. De las teselas a los píxeles, Venturi ha pasado de la cenefa op-art del laboratorio de biología molecular Lewis-Thomas de Princeton y las flores estampadas del *showroom* de Best, a la propuesta para la terminal de ferries Whitewall en Manhattan, donde la fachada se configura como un plano electrónico que cambia transformando la imagen del propio edificio, retomando, con las posibilidades que ofrece la tecnología actual, su pionera propuesta para el 'edificio anuncio' de la National Football Foundation, un inmenso cartel construido con 200.000 puntos de luz programados electrónicamente para producir secuencias en movimiento, frases y repeticiones de jugadas famosas.

Hoy Venturi, 35 años después de la

aparición de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, consciente de la vigencia de sus enseñanzas —tras la revisión contemporánea de sus escritos— y sensible a las exigencias de los tiempos, se preocupa por los problemas de relación entre iconografía y electrónica, a la búsqueda de lo que él denomina una «arquitectura genérica» (*Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, 1998).

A pesar de los esfuerzos propagandísticos de un sector de la arquitectura del siglo XX, el cual basándose en la supuesta coincidencia estructural entre forma y significado trató de eliminar todo vestigio de ornamento, éste no ha desaparecido de la arquitectura, pues está íntimamente ligado a las experiencias individuales y universales por la memoria, la historia y el análisis.

Para los defensores de la cruzada contra el ornamento, el hecho de negar la pertinencia de lo ornamental en favor de lo estructural estaba ligado a una voluntad de abordar la realidad desde una condición visionaria y pretendidamente ahistórica de la construcción. Detrás de las invocaciones a la pertinencia exclusiva de la construcción se ocultaba un deseo de renovación cultural, y de cierta liberación de la arquitectura respecto a la historia, de la mente respecto de sus limitaciones perceptivas e intelectuales.



La arquitectura actual ha abandonado las actitudes excluyentes e incorpora elementos ornamentales híbridos que hablan de su condición compleja, ecléctica y contingente.

Izquierda y abajo, proyectos de Mansilla y Tuñón: el MUSAC en León, la ampliación del Reina Sofía, el centro cultural de Brescia, el Museo de Sanfermines y ordenación en Teruel.

Con el cambio de siglo, desde actitudes diversas que asumen una descreída crítica a la globalización excluyente, se ha abandonado cualquier forma de proyectar que se fundamentara en una visión unidireccional, limitada y limitativa, en favor de una forma de proyectar criticable, accidental, múltiple, casual y azarosa; una forma de proyectar que hace gala de su condición de mestizaje de influencias, ecléctica y bromista, estructural y ornamental, democrática y variada, 'compleja y contradictoria', donde a veces son más importante las apariencias que los contenidos, donde los programas de

lenguaje, y por tanto la interpretación de la forma, son múltiples, donde la opinión de especialistas y usuarios convive con la de los profanos, y donde la gestión se convierte en el arma que posibilita el punto de encuentro de posturas y lenguajes distantes.

Lo virtual y lo informal, las texturas de la moda y los paisajes artificiales, la representación y el simulacro, el paisaje y la ecología, todo irreverentemente asumido en su condición ornamental y de divertimento efímero, convierte la arquitectura del siglo XXI en algo temporal y evanescente, que acepta su condición contingente; una construcción de escenarios de voluntades

cambiantes. En estos escenarios de voluntades, complejos y contradictorios, el arquitecto recurre a una continua alteración del lenguaje mediante la yuxtaposición de elementos conocidos en combinaciones nuevas y diferentes, de tal modo que las cosas ordinarias se presentan con un aspecto poco habitual; un proceso intelectual y cognoscitivo, en constante transformación, que se caracteriza por la identificación temporal y la proyección del sujeto sobre las cosas, ambas respuestas aprendidas como resultado de experiencias culturales personales que suelen estar ligadas a experiencias culturales colectivas.

La proyección y la identificación, aunque sólo se produzcan de forma temporal, son dos posibilidades para conocer y obtener significados, ambigüamente nuevos y antiguos, de una realidad exterior en continua transformación, que se complementan entre sí, al actuar ambas de diferente manera en la percepción de todas las obras del ser humano.

En el caso de la arquitectura —y por extensión el ornamento—, entendida como obra del ser humano, tanto el acto de proyectar como su propia experiencia reclaman la intervención de la memoria (como fenómeno individual), la historia (como fenómeno colectivo) y el análisis (como mediador entre la memoria y la historia), que suponen que el arquitecto y el observador han aprendido a distinguir y a convertir en imagen a través de su propia relación con la vida y las cosas, por medio de un programa de lenguaje concreto (aunque éste pueda sufrir mutaciones en el tiempo). De esta forma, tanto el valor de nuestro contacto con la arquitectura como con la propia vida dependerá de la calidad de nuestro conocimiento personal, basado en el análisis crítico de hechos memorizados a partir de la experiencia individual, y en procesos históricos fruto de una cierta experiencia universal... a la búsqueda de una geometría oculta de la memoria.

